



Transposition

Musique et Sciences Sociales

2 | 2012

Séductions musicales

Séductions musicales



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/312>

DOI : 10.4000/transposition.312

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

« Séductions musicales », *Transposition* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 16 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/312> ; DOI : 10.4000/transposition.312

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2020.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Séductions musicales

- 1 La séduction, fût-elle modelée et normée dans chaque société et chaque culture, est un acte social ordinaire entraînant un homme et une femme (ou deux personnes de même sexe) dans un processus de rencontre où l'esprit et le corps sont impliqués¹.
- 2 En dirigeant l'ouvrage *Séduction et Sociétés. Approches historiques* (publié au Seuil en 2001), Cécile Dauphin et Arlette Farge ont mis en évidence l'intérêt d'études sur la séduction. Cet acte portant un être vers un autre, individuel et intime, s'exprime différemment selon son contexte historique et peut, ainsi, être révélateur des rapports de genre ou des enjeux sociaux de la société dans laquelle elle a lieu. Dans le cadre de l'introduction de ce livre, la partie « Cerner le sens des mots »² nous met en garde : séduire, c'est d'abord « tromper », « abuser », jusqu'à « détourner (quelqu'un) du droit chemin, détourner du bien, faire tomber en faute »³. La faute en est au latin : *Se-ducere*, d'abord quitter le chemin, et, au sens figuré, laisser la droite raison pour céder à l'illusion, la tentation, la passion... Cet héritage sémantique est prégnant dans la langue classique, comme l'attestent les lignes sentencieuses d'un Fénelon (« Il se laissa séduire par la vaine gloire des conquérants », *Télémaque*, XIX) ou les vers de Racine, dénonçant l'illusion des sens (« Ses yeux ne l'ont-elle point séduite ? Roxane est-elle morte ? », *Bajazet*, V, 11). Saint Paul, même, raconte dans sa Première Épître à Timothée (II, 14), comment les premiers amants de notre histoire connurent le malheur par la séduction : « Adam n'a pas été séduit ; mais la femme ayant été séduite est tombée dans la désobéissance ». Tel fut le destin de celle qui aima Adam, tel est encore, à en croire les déclinaisons modernes du mythe de la séduction à l'opéra, le sort de celles qui prêtent l'oreille au serpent musical – et que dire, alors, de la figure de l'auditeur, lorsqu'il s'abandonne à son tour aux plaisirs de l'écoute ? Si la menace du détournement s'estompe peu à peu dans l'usage courant de nos jours, la séduction n'en est pas complètement affranchie pour autant : lorsqu'il s'agit du badinage amoureux, la tromperie n'est en effet jamais bien loin. Beaucoup ont quitté le chemin et sont tombés dans l'ornière, c'est notamment ce que nous rappelle Étienne Jardin, dans son article « Sédu* dans le *Théâtre-Italien* ». L'analyse révèle, dans le contexte musical du début du XIX^e, la polysémie des termes dérivant du verbe séduire et établit toutefois que, dans ce contexte, la connotation n'en est pas toujours négative.

- 3 En ouvrant ici un dossier sur les séductions musicales, nous nous inscrivons d'abord dans la continuité du livre de C. Dauphin et A. Farge : l'étude qu'il contient sur la représentation de la séduction dans *Così fan tutte* (Mozart / Da Ponte) et de sa réception au XIX^e siècle⁴ nous incitait d'ailleurs à ce prolongement. Une partie de l'article d'Étienne Jardin s'intéresse ainsi à l'évolution des figures de séducteurs dans les livrets mis en scène au Théâtre-Italien de Paris au début du XIX^e siècle. Principalement centrés – pour des raisons de productions – sur des personnages féminins, les opéras créés sous l'Empire mettent en avant des séductrices utilisant leurs charmes pour s'attaquer à la hiérarchie sociale, alors que sous la Restauration ce sont des jeunes filles séduites, trahies par les fausses promesses d'un séducteur, qui sont mises à l'honneur. La masculinisation de la séduction et la victimisation des femmes semblent favorisées, entre ces deux périodes, par le succès des opéras italiens de Mozart et notamment de *Don Giovanni*. Les différentes études qui composent ce dossier n'abordent cependant pas uniquement la séduction comme un acte social (représenté sur scène ou dans le cadre duquel la musique pourrait avoir un rôle à jouer) : elles s'intéressent aussi à la séduction que la musique même produit sur ses auditeurs. Depuis la composition jusqu'à l'interprétation, les musiciens se fixent-ils le projet de séduire ?
- 4 Séduction et musique apparaissent conjointement dans le cadre d'événements spécifiques (fêtes, cérémonies, *party*...) dont, schématiquement, la première serait l'un des buts et la seconde l'un des moyens. Elles bénéficient alors chacune de l'organisation de l'événement pour s'exprimer sans qu'un lien direct ne semble les unir, sinon la danse – qui est soutenue par la musique et qui favoriserait la séduction. Adrien Dubois, dans son étude de cas « On ne badine pas avec la danse : les structures d'encadrement d'une fête de saint patron au début du XV^e siècle en Picardie », évoque le rituel des fêtes destinées aux jeunes gens à marier. La séduction, apparaissant entre musique et danse, aurait de quoi passer pour une figure répréhensible de la tentation qui n'aurait pas sa place sous le regard de l'Eglise et des Seigneurs. Or, l'article montre qu'il en est tout autrement et que le pouvoir religieux leur fait bon accueil : la fête – mise en scène du rituel de séduction – a lieu dans le cadre d'une cérémonie chrétienne et semble s'être tenue – en partie – à l'intérieur ou à proximité de l'Eglise de la paroisse. Elle devient dès lors le théâtre du libre consentement au mariage, prôné par l'Eglise tout au long du Moyen Âge contre des logiques laïques d'unions familiales économiquement motivées. Les sources judiciaires sur lesquelles Adrien Dubois se base lui permettent également de constater les enjeux politiques de l'événement. Le litige étudié est d'abord un conflit de juridiction entre deux seigneurs : l'un et l'autre prétendent au contrôle sur la fête patronale de Domqueur d'une part, et, d'autre part, sur le sort d'un jeune homme qui a refusé de payer les ménestrels venus accompagner les danses. Si la symbolique du pouvoir en jeu dans ce litige dépasse clairement le cadre économique de l'affaire, le fait que le cœur du conflit se trouve dans le non-paiement des musiciens par un participant semble néanmoins significatif. Certes, la rémunération des ménestrels par les danseurs donne à cette fête un caractère privé, mais l'intervention du seigneur pour garantir cette transaction témoigne de sa volonté de contrôler cet espace de séduction. Par ailleurs la professionnalisation des ménestrels, que les documents attestent, les place en marge du processus de séduction qui doit se jouer uniquement entre les danseurs qui les paient.
- 5 La figure du musicien, quant à lui, détermine une géométrie variable dans l'esquisse des rapports de séduction. Situé en marge du rituel dans le cadre du bal médiéval évoqué

par Adrien Dubois, il se trouve parfois directement face à ses auditeurs, incarnant la figure même du séducteur. Son corps, livré à l'attention des spectateurs, devient alors – comme au théâtre – l'objet privilégié du regard du public, susceptible, tout autant que la musique, d'attiser les passions. L'on comprend, dès lors, que les critères de recrutement des chanteuses du Théâtre-Italien soient prioritairement liés à leur beauté et leur jeunesse. La séduction qu'elles exercent est d'ailleurs amplifiée par les situations qu'elles interprètent : le jeu de l'identification opère, les forces du transfert agissent, et voilà le spectateur – dont les chroniqueurs ne manquent pas de relever la cartographie des sensations – séduit par la *prima donna* (voir l'article d'Étienne Jardin). Capturer l'attention du public, le séduire n'est cependant pas l'apanage des seuls chanteurs. De Franz Liszt à Jimi Hendrix, la figure de l'instrumentiste virtuose s'est également imposée comme facteur de fascination de l'auditoire. Sans remettre totalement en question la séduction que peut exercer la vision de prouesses purement techniques, on peut se demander si l'ensemble des gestes de l'instrumentiste répond toujours à une nécessité musicale. Certains d'entre eux ne peuvent-ils pas s'expliquer par un désir de plaire, par un besoin de captiver le public ?

- 6 L'article de William Tallotte sur les joueurs de hautbois *nāgasvaram* questionne le rôle de ces gestes « auxiliaires » des hautboïstes : où situer le curseur entre manipulation de l'instrument à des fins purement musicales et gestuelle essentiellement destinée à faire impression sur le public ? La tâche de l'enquête s'avère d'autant plus ardue qu'elle concerne des improvisateurs, habitués à adapter leur jeu en fonction des réactions de leur auditoire. Pour les musiciens eux-mêmes, la frontière entre les impératifs de qualité d'émission de son et de fascination semble ténue. Le joueur de hautbois Injikkudi P. Ganeshan recourt volontiers à la métaphore animale pour décrire les motivations qui le poussent à lever son hautbois : comme un serpent voulant impressionner celui qui entre dans son territoire, il dresse son instrument, mais, lui, « ne cherche qu'à séduire ». William Tallotte démontre néanmoins que le geste de ces instrumentistes, même quand il relève davantage de la volonté de captation du public que d'une raison technique, influe sur les aspects sonores de la prestation. En dressant son hautbois, il augmente le volume perçu par l'auditoire : c'est donc sans doute aussi l'intensité de celui-ci qui mène à un paroxysme émotionnel.
- 7 La séduction exercée par l'interprète semble se définir dans le feu de l'action, en réponse aux réactions de l'auditoire. Elle est néanmoins menacée d'une dérive : celle de se voir réduite à des stéréotypes savamment préparés pour créer l'enthousiasme et motivés par des paramètres extramusicaux (notamment financiers) : « de la poudre aux yeux », enivrant l'auditeur sur l'instant mais dépourvue de sincérité et de substance. Étienne Jardin montre que, si ce type de séduction est en effet reproché aux interprètes du Théâtre-Italien (les roulades de ses cantatrices), la critique se montre plus attentive à la question du genre musical (l'opéra italien) et au style du compositeur (Mozart, puis Rossini). Si l'on pardonne à la vedette son cabotinage, le calcul chez l'auteur de la partition est souvent perçu comme une trahison de l'art musical tout entier. Le reproche du sacrifice du sens musical sur l'autel de la manière et des afféteries devient également un thème majeur de la critique culturelle au XX^e siècle, et dont Adorno, dans *Le Caractère fétiche*, fera l'une de ses cibles critiques :

Souvent, cela va si loin que les auditeurs semblent bien plus se soucier du traitement et du « style » – même s'il faut pour ce faire que ceux-ci multiplient les effets de séduction – que du matériau lui-même qui leur reste par ailleurs indifférent⁵.

- 8 Vouloir plaire au public est-il un crime de composition ? Le témoignage du compositeur François Dompierre, placé en annexe de cette introduction, démontre que certains artistes contemporains ont pleinement conscience des procédés d'écriture permettant de créer l'émotion chez l'auditeur. Il nous propose quatre grandes familles de « trucs » pouvant être utilisés à cet effet : la répétition, les mélodies « accrocheuses ou mémorables », la naïveté de l'inspiration et le recours aux artifices descriptifs. En filigrane se dessine une analyse du goût musical actuel, basé sur la connaissance de grandes figures musicales (de Janequin à Beethoven, en passant par Bach) : écrire pour plaire, aujourd'hui, serait donc puiser dans la panoplie des effets « efficaces » hérités des œuvres qui ont marqué l'histoire de la musique occidentale. Séduire le public reviendrait ainsi à évoquer les passages qui constituent le « beau » contemporain.
- 9 Theresa Schmitz aborde également la question de la séduction dans la composition contemporaine en prenant pour exemple les opéras pour enfants. Au cours du processus de création – depuis la commande jusqu'à la mise en scène – le besoin de plaire à un public spécifique s'impose : les institutions souhaitent que l'œuvre imprègne durablement les jeunes auditeurs pour qu'ils puissent devenir, à terme, des spectateurs réguliers de leurs salles. Le défi des compositeurs, quant à eux, est de ne pas ennuyer les enfants. À partir des propos de certains de ces auteurs, Theresa Schmitz montre que l'idée qu'ils se font de « l'enfant », de son goût musical et de ses capacités d'écoute est le fruit de constructions où l'idéalisation et la projection personnelle sont des éléments majeurs. Pour ce public idéalisé et finalement assez méconnu, les compositeurs adaptent (consciemment ou non) leur langage musical. Les « recettes » utilisées sont proches de celles proposées par François Dompierre : répétition, jeu sur le contraste, travail mélodique spécifique. En recueillant les réactions des jeunes spectateurs des opéras concernés, on mesure néanmoins l'écart entre ce qu'ils retiennent des représentations et les éléments chargés à l'origine de les séduire. C'est l'unité dramatique de l'œuvre et l'intégration de la musique dans l'œuvre globale qui est plébiscitée par ce public alors que l'effet visible déroute et déstabilise.
- 10 La séduction musicale – comme l'acte social sur lequel se fonde notre analogie – évolue donc avec l'époque et l'ère culturelle dans laquelle elle s'exerce. Si l'opéra rossinien « séduit l'imagination » de la génération des premiers romantiques français en proposant un spectacle où la musique prend le pas sur la dramaturgie, l'opéra contemporain destiné aux enfants peut choquer son public si sa partition n'est pas totalement au service de l'action scénique. La question du goût du public se trouve au cœur des problématiques traitées dans ce dossier : pour séduire, compositeurs et interprètes tenteraient ainsi de répondre aux attentes de l'auditoire en utilisant – parfois à tort – des artifices basés sur l'histoire de la musique ou des traditions. Contrairement aux enfants du conte du joueur de flûte de Hamelin, le public ne se laisse cependant pas charmer aveuglément. Pour que dans le couple musicien/public une séduction opère, il semble nécessaire que la musique ne s'inscrive pas uniquement dans un goût « général », que l'écoute soit également vécue comme une expérience personnelle : la musique, au-delà de la question du nombre d'auditeurs, se doit de parler sincèrement à chaque individu. Nous approchons alors, dans le cadre du couple auditeur/musicien, de la « relation privilégiée » telle que définie par Roland Barthes :
- Il ne cherchait pas la relation exclusive (possession, jalousie, scènes) ; il ne cherchait pas non plus la relation généralisée, communautaire ; ce qu'il voulait, c'était à chaque fois une relation privilégiée, marquée par une différence sensible, rendue à l'état d'une sorte d'inflexion affective absolument singulière, comme celle

d'une voix au grain incomparable ; et chose paradoxale, cette relation privilégiée, il ne voyait aucun obstacle à la multiplier [...]»⁶.

- 11 Ce numéro de *Transposition. Musique et sciences sociales* contient également deux articles en dehors du dossier thématique. Le texte de Karen Painter, traduit par Fanny Gribensky et Julien Ségol, initialement publié en anglais dans *Archiv für Musikwissenschaft*, prolonge la réflexion sur le sujet « Polyphonie et société » du premier volet de la revue en étudiant la réception de la *Sixième Symphonie* de Mahler, de *Salomé* de Strauss et du *Premier Quatuor à cordes* de Schoenberg au moment de leur création, et en interrogeant le sens de la rhétorique antisémite utilisée par la critique face à l'« appropriation juive » de l'idiome musical allemand par excellence : le contrepoint. En résonnance avec l'article de Theresa Schmitz contenu dans le dossier, Malika Combes s'intéresse quant à elle à la diffusion de la musique contemporaine dans les écoles françaises dans la seconde partie du XX^e siècle.

NOTES

1. DAUPHIN, Cécile et FARGE, Arlette, « Introduction », in *Séduction et sociétés. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, p. 8.
2. *Ibid.*, p. 15 à 19.2
3. « Séduire », in *Le Grand Robert de la langue française*, 1985, vol. VIII, p. 671.
4. FLEM, Lydia, « Opéra : délices de l'oreille, voix de la séduction », in DAUPHIN, Cécile et FARGE, Arlette, *Séduction et société. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, p. 335-346.
5. ADORNO, Theodor, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Allia, 2001, p. 58.
6. BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cité dans Jean-François BERT, « La séduction. Une anthologie », in *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2003, en ligne, <http://leportique.revues.org/index5...> (consulté le 20 avril 2012).